

МИЛЕНА ДАВИДОВИЋ

## АПОКАЛИПТИЧКА ИГРА У РОМАНУ САТАНТАНГО ЛАСЛА КРАСНАХОРКАИЈА

**САЖЕТАК:** У раду се истражује феномен *и́гре* у дебитантском роману савременог мађарског писца Ласла Краснахоркаија. Ослањањем на *драматичку* аргентинског плеса и теорију *и́гре* Еугена Финка, најпре се интерпретирају наслов и структура романа, а затим се на идејном плану текста испитују модели контроле у тоталитарном друштву. Утврдивши да се слика света твори на принципима игре чији је циљ амплификација доушника, брисање идентитета и укидање човекољубља, у раду се, напоследку, и сам чин писања проматра на плану особене списатељске игре мађарског писца.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** *Сајтанијанџо*, Ласло Краснахоркаи, игра, танго, карневал, паноптиком, дисциплиновање

Након вишедеценијског „кашњења”, које је унеколико било подстакнуто „устезањем” преводилачке заједнице<sup>1</sup>, у српској култури се, захваљујући труду Золтана Могушчија и Марка Чудића, 2016. године појавио *Сајтанијанџо* – дебитантски роман Ласла Краснахоркаија. Посебност у вези са рецепцијом дела истакнутог савременог мађарског писца у друштвима изван мађарске границе сагледава се у томе да су се са његовим раним стваралаштвом европска<sup>2</sup>, односно регионална књижевност, најпре упознале посредством изнимно дугог филмског кадра<sup>3</sup>, а тек онда и путем писане

<sup>1</sup> Марко Чудић, *Четири огледа о Ласлу Краснахоркаију*, Филолошки факултет, Београд 2016.

<sup>2</sup> Изузетак представља немачка култура у којој су се преводи Краснахоркаијевих дела појавили недуго након објављивања.

<sup>3</sup> Уврштен међу најбоља филмска остварења, *Сајтански јанџо* Беле Тара пред гледаоце поставља дугометражни изазов у трајању од седам и по часова.

речи. Упркос томе што су филм и књижевност два различита медија, чиме се испоставља захтев да уметност изражену кадром, односно речју треба засебно посматрати и вредновати, задивљујућу сагласност Краснохоркаијевог романа и Таровог филма није могуће не приметити. Виртуозност којом је „дужина реченице замењена дужином кадра, а демонолошко скривено у црно-белом пејзажу”<sup>4</sup> објашњава се чињеницом да је сâм Краснохоркаи био косценариста на Таровим екранизацијама.<sup>5</sup> Успех који су постигли роман и филм потврда је плодотворне сарадње два уметника, док савремени преводи раних дела Ласла Краснохоркаија говоре у прилог томе да пермутација медија у рецепцији није утицала на мањак интересовања за прозно дело овог мађарског писца.<sup>6</sup>

Микрокодови обликовани на диферентним судовима домаће и стране публике побуђују посебно интересовање за рецепцију Краснохоркаијевих романа завичајног света. На јединствен „рецепцијски обрт” пажњу, између осталих, скреће Невен Ушумовић примећујући да „dok je i danas u Мађарској најсјенјенији Krasznahorkaijev roman *Sotonski tango*, на нјемачком, а касније ће се показати и на англосаксонском подручју, шире је ресерцију доживјела *Melankolija otpora*”<sup>7</sup>. Написана уочи рушења Берлинског зида, *Меланхолија ошћора* је у години немачког превода (1993) овенчана наградом за најбољи роман на немачком говорном подручју. Имајући у виду да су у српску и хрватску, али и у англосаксонску средину доспели знатно касније, *Меланхолија ошћора* (2014) и *Саињанија* (2016) су и на домаћем терену наишли на готово исти пријем као и у немачкој култури.<sup>8</sup> Интересовање и одушевљење с којима су у Европи дочекани први преводи *Меланхолије ошћора* утицали су

<sup>4</sup> Дајана Милованов, „Апокалиптички карневал Ласла Краснохоркаија”, *Лейџис Мајлице српске*, књ. 499, св. 1–2, јануар–фебруар 2017, 183–184.

<sup>5</sup> У једном од интервјуа Краснохоркаи је у форми аутопоетичког исказа открио да се током сарадње са Белом Таром нарочито старао да роман буде *инспирирација* Таровом стварању, наместо да буде прилагођен „језику” филмске уметности – „I tried to make something that Béla could feel he could do what he really liked with, and that was the script, the novel was a sort of inspiration”, в. Mauro Javier Cárdenas, „Conversations with László Krasznahorkai”, 12. 12. 2013, <https://www.musicandliterature.org/features/2013/12/11/a-conversation-with-lszl-krasznahorkai> <20. 12. 2020.>

<sup>6</sup> Објашњавајући настајање Таровог филма, Краснохоркаи је не једном истакао да није реч о адаптацији већ о „верном представљању” – „I wanted a faithful rendering. It was not an adaptation, because we don't do adaptations”, в. M. J. Cárdenas, *nav. delo*.

<sup>7</sup> Neven Ušumović, „Krasznahorkai: hipnotizirajuća bujica”, 7. 7. 2014, <https://sic.ba/stav/neven-usumovic-krasznahorkai-hipnotizirajusa-bujica/> <20. 12. 2020.>

<sup>8</sup> Судаћи према неколиким приказима објављеним у дневним листовима и на књижевним блогovima, појава *Меланхолије ошћора* на српском језику побудила је већу пажњу домаће књижевне јавности него што је то био случај са нешто каснијим преводом *Саињанија*.

засигурно и на домаћу преводилачку заједницу. У том светлу, подједнако уважавајући преводиочев литерарни укус и завидни критички суд, треба промишљати да се у српском преводу најпре појавила *Меланхолија оићора*, други по реду роман, односно поетички наставак и парњак Краснохоркајевог дебија.

Структуриран у два дела која су састављена од по шест поглавља нумерисаних од првог до шестог, односно од шестог до првог, *Сајтанџанџо* представља затворену, кружну романескну целину. У распореду поглавља препознато је плесно кретање – „шест корака напред, шест корака назад”<sup>9</sup>. Премда се оно пре може сматрати универзалним (плесним) корачањем, него што у њему треба тражити покрете специфично аргентинског плеса, индицирање везе између танга и принципа структурирања текста није, међутим, случајно, посебно када се има у виду да је дијалог са овом латиноамеричком игром наговештен већ у наслову романа. Уколико је првим делом насловне сложенице постигнута двосемантичност<sup>10</sup> наслова, другом саставницом – *џанџо*, потцртана је изабрана *џрамаџика џлеса*, чијим је корацима и покретима, а пре свега, унутрашњим законитостима, структуриран свет у роману. Са значењем посесивности прва саставница у наслову непосредно имплицира да танго у роману плеше сâм Сатана (*Сајтанџанџан* танго), док тумачен с квалитативним својством исти насловни део потцртава да *сајтански џанџо* играју, заправо, сви.<sup>11</sup> Интерпретиран

<sup>9</sup> Д. Милованов, нав. дело, 184; Spasa Vidljinić, „Satantango – demonski ples melanholiје”, 30. 3. 2018, <https://pulse.rs/satantango/> <20. 12. 2020.>

<sup>10</sup> На семантичку дистинкцију атрибута *сајтански* (квалитативно) и *Сајтанџанџан* (посесивно) указала је Дајана Милованов у приказу српског превода *Сајтанџанџанџа*. Назирући у двосемантичности насловне саставнице литерарну вредност, па и богатство тумачења Краснохоркајевог романа, ауторка приказа сматра да би одређење за једно или друго решење било посве ограничавајуће. Тога је, према њеном мишљењу, био свестан и преводилац, који је оригинални наслов романа задржао у српском преводу, в. Д. Милованов, нав. дело, 184.

У недавно објављеном зборнику посвећеном преводиоцу Браниславу Живојиновићу, Марко Чудић је, најпре, изнова указао на сложеност наслова романа овог мађарског писца: „Краснахоркајевог књиге, будући бремените алегоријским потенцијалом, носе наслове које понекад није баš лако превести и са којима преводилац мора да поступа опрезно и промишљено”, в. Марко Чудић, „Збирка прича *Ide svet* Lasla Краснахоркаја сасгледана из преводилачке перспективе”, у: *Превођење као вештина и као уметност: Зборник и част Бранимирu Живојиновићу поводом деветдесетогодишњице рођења*, FOCU – Forum за интеркултурну комуникацију, Београд 2020, 93. Усредсредивши пажњу на специфично дебитантски роман, он затим открива да је заправо тржишна логика пресудно утицала на избор насловне кованице, те да се српски издавач водио мишљу „да ће идентичност српског наслова, али не са мађарским насловом књиге већ са енглеском verzijom наслова филма [...] бити истински мамач за српске читаоце, оне припремљеније и verzираније”, в. М. Чудић, нав. дело, 2020, 93.

<sup>11</sup> У том погледу, значајно је указати на последње поглавље првог дела романа – „Пауков рад II: Ђаволова сиса, Satantango”. Наслов романа поновљен је у поднаслову овог поглавља, док садржина поглавља јесте уоприште тези о

и као *Сатанин* и као *сатански*, наслов Краснахоркаијевог романа претендује, заправо, на једну исту идејно-тематску раван привида (превара, лажи). Уколико је, дакле, у роману реч о *иџри* заснованој на принципима (само)обмане, утолико се намеће питање субјек(а)та игре, односно – ко (се) све игра.

Размишљајући о игри као симболу света, Еуген Финк је пошао од става да „pojam igre najčešće ima negativan prizvuk i znači lažno, prividno činjenje, činjenje kao-da”<sup>12</sup>. Управо, то „чињење као-да”, које у Финковом систему мишљења јесте „prividna parafraza ozbiljnoga života”<sup>13</sup>, читаоцима *Сатанијана* посредовано је „представом спасења”. Просторно и временски прецизно уоквирена, Иримијина „месијанска игра” није ништа друго до карневалска пародија на *Ајокалијсу* Јована с Патмоса.<sup>14</sup> Карневалски предзнак Иримијине мисије назначен је већ карневалском атмосфером ишчекивања месије у крчми. Од тренутка Иримијиног „васкрсавања” у запуштеној мађарској провинцији до распоређивања варошана на тачно одређене локације ова представа се одвија на „мапираном” простору, према унапред осмишљеном сценарију. Прихватајући улогу оног који „изводи” и који „поплочава” пут спасења, Иримија, заправо, облачи костим Сатане назначеног у наслову. У прилог његовом сатанском обличју сведочи не само опис његовог изгледа – преломљени кобачки нос, коврцава коса, јаркожуте ципеле шиљатог врха, дречавоцрвена кравата, карирани капут – већ и име, које је, баш као и име Петрине, лажног апостола лажног месије, производ карневалске стилизације библијских ликова пророка и апостола.

Други део насловне сложенице потцртава да је Иримијина „представа спасења” устројена и изведена према граматици аргентинског плеса. Однос између лидера (вође) и фоловера (пратиоца) у тангу је више него у било ком другом плесу наглашен. Ишчекивање Иримијиног повратка у варошицу, а потом и његовог доласка у напуштени мајур, у изврнутом, перветираном смислу одговара идеалу којем тежи лидер у тангу. Уколико је „ono za čim je tragaо muškarac u Zlatno doba bila žena koja čeka – žena čije je prisustvo mogao da oseti, i koja se nije kretala dok je on ne pokrene”<sup>15</sup>, утолико

---

квалитативном тумачењу наслова, будући да у карневалској плесној игри, прашеној танго музиком, учествују готово сви присутни у крчми.

<sup>12</sup> Eugen Fink, *Igra kao simbol svijeta*, Demetra, Zagreb 2000, 82.

<sup>13</sup> Исто, 83.

<sup>14</sup> Размишљајући о Краснахоркаијевој карневалској пародији на *Ојкровење Јованово*, Марко Чудић је указао на блискост између *Сатанијана* и *Ајокалијсе*, есеја Дејвида Херберта Лоренса из 1929. године, в. М. Чудић, нав. дело, 2016, 155.

<sup>15</sup> Kristin Deniston, *Tango i njegov smisao: povest o argentinskom plesu*, Prosveta, Beograd 2012, 35.

инертност, „укоченост” и „углибљеност” варошана неометано удо-вољава хтењима *изабраној* вође. Настојећи да проникне у суштину танга, Кристин Денистон закључује да су „за чекање нужни само-rouzdanje i poverenje u liderovo umeće vođenja”<sup>16</sup>. Управо то чекање/ишчекивање, које Марко Чудић означава „устаљеним прелазним стањима”<sup>17</sup> Краснохоркајевих романа, у аргентинском плесу представља једну од најважнијих вештина пратиоца. Плесачко умеће онога који „прати” мери се његовом способношћу стрпљивог чекања лидерових импулса и благовременог „одговара” на њих, док безусловно узајамно поверење између партнера поставља изазов да се „tango plesači svom partneru otvaraju i pred njim postaju ranjivi”<sup>18</sup>. Ризик бити повређен или, чешће, криво поведен, јесте једна од нужности аргентинског плеса. Другим речима, фоловерово препуштање лидеру повлачи за собом опасност, без које, у исто време, аутентично сједињење у плесном загрљају није могуће. И аутору ових редова добро је знано да се лепота танго игре твара и у њој у исто време ужива само када су у плесном загрљају двоје „огољени”, ослобођени предвидљивости и опреза.

Подражавано неочекивано дугим, *краснохоркајевским* реченицама и непрестаним разливањем кише, чекање, односно „укоченост” становника „углибљених” у разовареним мајурским путевима, илустрована је уџбеничким описом потонућа мађарске територије на концу ере палеозоика. Меланхолично расположење и рђаве навике чине оквир живота Краснохоркајевих јунака постављених у граничној ситуацији.<sup>19</sup> Обрасци понашања и однос према животу „од бога заборављених” варошана нису, међутим, непознати Иримизи. Он не само што рачуна на њихову лакомисленост и да ће их без тешкоћа обрлатити за новац већ и на Петринину сумњу да су напустили насеље суверено одговара:

Ovi? Oduvek su bili služinčad i to će do kraja života i ostati. Sede u kuhinjama, seru po čoškovima i ponekad gvirnu kroz prozor da bi videli šta ostali rade. [...] Ovi još uvek džedže na istom mestu, na istoj muzgavoj hoklici, uveče žderu krompir-paprikaš i nije im jasno šta ih je to snašlo. Sumnjičavo se pogledavaju, glasno podriguju u tišini i – čekaju. Čekaju žilavo i istrajno, uvereni da ih je neko prosto prevario. Čekaju pritajeni kao mačke u svinjokolju, možda padne koja mrvica sa stola. Ovi su kao nekadašnja dvorska posluga, čiji je gazda iznenada

<sup>16</sup> Исто, 35.

<sup>17</sup> М. Чудић, нав. дело, 2016, 147–162.

<sup>18</sup> К. Deniston, нав. дело, 36.

<sup>19</sup> Граничном ситуацијом могла би се означити и актуелна пандемијска стварност.

prosvirao sebi mozak, i sada se svi bespomoćno vrcmaju oko leša. [...] Robovi su to koji su izgubili gospodara, ali koji bez osećaja ponosa, dostojanstva i hrabrosti ne mogu da opstanu. To u njima održava duh, mada u dubini zatupastog mozga shvataju da izvor svega toga nisu oni sami, jer jedino za šta su sposobni jeste da žive u njihovoj senci... [...] Pa... kuda ta senka krene, oni je prate u stopu, kao neko stado, jer bez senke ne mogu, kao što ne mogu ni bez pompe... i opsene; ali ih ne ostavljaj same sa tom pompom i opsenom, jer će se razbesneti kao psi i sve ras-trgnuti. Daj im neku toplu sobu, pa nek se naveče na stolu puši taj paprikaš, sunce li mu krvavo, i srećni su ako ga noću, pod toplim perinicama, kikoćući se, uvale sočnoj ženici komšijinoj...<sup>20</sup>

Јемство аутентичном Иримијином сликању карактера стада, како назива своје донедавне суседе, лежи у чињеници да је и он сâм, баш као и Петрина, био међу њима и један од њих. Према томе, њему је добро знано да се свакодневица тек неколицине преостале породице и појединаца који су, немајући куд, остали заглављени у насељу као у живом блату састоји из низа обмана и лажи. Прељуба Футакија и Шмитове жене, блуд сестри Хоргош, безочно опхођење Хоргошевих према најмлађој, Ештики, и тајни Шмитов и Кранеров план да преваре Футакија и са осмомесечном зарадом за чување говеда, кришом од других, побегну из насеља – илустрације су моралног посрнућа и клонулости духа. Колико су односи у малој заједници регулисани узајамним и непрестаним обманам, у прилог томе сведоче брзе пермутације виновника преваре и жртве. Да се замене улога непрестано одвијају у роману, чиме се ствара утисак да невиних и жртава заправо нема, потврђује се већ на нивоу синтаксичке реченице. Наиме, Футаки – Шмитов кумашин и љубавник његове жене, унутар једне исте наративне реченице постаје жртва Шмитове преваре, и обрнуто – преварени муж и на-самарени кумашин Шмит, готово у чворишту унакрсних превара, открива се као онај који зарад новца обмањује ортака. У амбијенту узајамног надзирања, где суседи с прозора мотре једни на друге и где је живот устројен према тачно утврђеном механизму обмањивања и подозревања од преваре, Шмитова реакција на вест о Иримијином повратку испоставља се основним моделом понашања. Скривен у тами прашњаве куће која прокишњава, он се испрва подсећа историје Иримијиних превара, те у први мах помишља да је реч о клопки. Наизменично „играње улога” преваранта и превареног у паровима Краснахоркајевих ликова, где игру обмане води час један, час други јунак у пару, истоветно је кретању

---

<sup>20</sup> Laslo Krasnahorkai, *Satantango*, Dereta, Beograd 2016, 61–62.

напред-назад у аргентинском тангу. Посматрачима, посебно оним с мање знања о овом плесу, одиста се може учинити да игру води час један, час други партнер. Истина је, међутим, да је вођа (лидер) од почетка до краја увек један те исти и да искључиво он диктира покрете, темпо и смер игре. Од увежбаности и усклађености тела и покрета добрим делом зависи квалитет и лепота плеса, те у складу са тим, није тешко закључити да се аргентински плес, макар у оном техничком аспекту, заснива на дисциплини тела.

Пронет гласом о лажној смрти, Иримијин нестанак, премда побуђен недвосмисленим разлозима (изнуђеним ступањем у тајну полицијску службу), могао би се тумачити и као његово отпадништво од мале провинцијске заједнице. Побуна и воља за супротстављањем нису стране Иримији, иако, најзад, и њему постаје јасно да су његов и Петринин живот могући само у оним облицима који су им *дозвољени*. Воља за стварном променом и устајање против бесперспективног живота нису, међутим, својствени преосталим мештанима. Међу дугим синтаксичким низовима, којим се атмосфера незауостављивог пропадања одржава и без станке преноси кроз читав роман, „искрсава” и понеки детаљ из прошлости варошана. О Футакију се дознаје тек толико да је механичар по занату и да је седам година раније у подераним панталонама, избледелом огртачу, празних џепова и гладан стигао у насеље. Након потпуне пропасти вароши, Футаки је напуштenu машинску халу црпне станице претворио у свој дом, док је „заглављеност” у распуштеном насељу породила у њему опсесивно испитивања укуса:

[...] dan za danom ispitivao je ukus hrane, znajući da se smrt prvo useljava u supe, meso, zidove; pre nego što bi progutao, zalogaje bi dugo prevrtao u ustima, sporo je ispijao neko vino do kojeg je retko kada dolazio ili pak vodu, a katkad bi osetio neodoljivu potrebu da sa zida mašinske hale bivše crpne stanice u kojoj je stanovao odlomi parče šalitrom natopljenog maltera i da ga okusi ne bi li u kakvoj nepravilnosti koja remeti uobičajeni poredak aroma i ukusa prepoznao Opomenu, budući da se uzdao da je smrt tek svojevrsno upozorenje, a ne užasavajuće konačno stanje.<sup>21</sup>

Уколико је стрепња од смрти, која попут обруча постепено стеже, у основи опсесије, утолико се у Футакијевом компулзивном кусању и потрази за неправилности огледа сав његов напор да „ухвати” час наступања неминовног. У његовом „лову на промену” није, међутим, тешко препознати карневалску иронију којом

<sup>21</sup> Исто, 26–27.



је прожет читав роман. Постављањем знака једнакости између смрти, неправилности која ремети уобичајени поредак и упозорења, Футакијево кусање, па чак и натопљеног зидног малтера, није ништа друго до *иџра*, која уместо радости и лакоће доноси немир и бојазан. Отуда се у часу објаве о Иримијином доласку сва његова потајна ишчекивања, прожета страхом од смрти, коначно ослобађају и проваљују на светло јаве:

Možda se život vrati u naselje? Možda će ubrzo doneti nove mašine, doći će novi ljudi i sve će krenuti ispočetka? Popraviće zidove, prekrećiće zgrade, pokrenuće crpnu stanicu? I tražiće mehaničara?<sup>22</sup>

Иако се о разлозима и околностима пропасти мађарске вароши не казује непосредно у роману, отказивање лекарске праксе, затварање школе и обустава богослужења у парохијској цркви која је још током рата остала без торња, јасни су показатељи односа државног система према овој провинцији. Одсуство воље за променом и покушајем осмишљавања новог живота излазе у први план када је реч о пасивности варошана. Брижљиво и ненаметљиво творена и одржавана на више нивоа текста, атмосфера страха наводи на закључак да управо у бојазни лежи један од узрока инертности мештана. У описима варошких кућа кухињски прозори су величине мишје рупе, док на помисао о напуштању насеља Шмитова жена бива савладана „необјашњивим” страхом од полиције. Испреплетеност страха и одсуства воље можда се најбоље уочава у Футакијевој неодлучности:

Moram najzad da se nakanim. Ovde ne mogu ostati. [...] Najkasnije sutra polazim. [...] Uzeću svoj deo, i još večeras... najkasnije sutra. Sutra ujutru. [...] Ni ja ne želim da crknem ovde živ zakopan! [...] Poći ću na jug. Tamo su zime ipak kraće. U okolini nekog bogatijeg grada izgradiću salaš i povozdan ću da kiselim noge u lavoru tople vode... [...] Ili ću da se zaposlim kao noćni čuvar u nekoj fabrici čokolade... možda kao portir u ženskom internatu... I pokušaću da zaboravim sve, treba mi samo lavor tople vode naveče pa da samo gledam kako ovaj usrani život prolazi... [...] Lavor tople vode! Dođavola! Ta svaki dan kiselim noge... [...] Kakva budalaština – pomislio je tužno. U ovim godinama... uleteti... u ovakvu ludost! Sklopio je oči i pred sobom video opusteli drum, i samog sebe, kako odrpan, iscrpljen grabi ka gradu, i naselje, kako se sve više udaljava, kako ga polako guta horizont; tada je shvatio da je novac izgubio i pre nego što ga se domogao, jer ono što je odavno

---

<sup>22</sup> L. Krasnahorkai, nav. delo, 33.



slutio, sada se potvrdilo: *nije da ne može već više i ne želi da ode odavde*<sup>23</sup>, jer ovde bar može da se šćućuri u senci prizora na koje je navikao, dok tamo, izvan naselja, ko zna šta bi ga čekalo.<sup>24</sup>

Остављајући по страни примесе карневалске ироније, у Фу-такијевим размишљањима предочена је истина о варошанима и њиховом односу према животу. Неспособност преузимања одговорности за властити живот, одсуство креативности и непостојање чврсте воље потврђују се како у испразном и сулудом плану Кранерових да се упуте на север, где „боговски” живот обећава пропала (!) дрвара, тако и у Шмитовом и Кранеровом успут скројеном науму да у тајности напусте насеље. Саркастичним и резигнираним тоном Иримија неће пропустити да подсети мештане на њихове, раније, коване планове. Дошавши у Алмаши мајур по договору, односно по наредби, он ће им без устезања у лице сасути горку истину о њима самима:

Ne poričem, lep je osećaj ponovo videti ova poznata lica, ali istovremeno... i to neću da krijem, sa određenom zabrinutošću sam ustanovio da vi, prijatelji, još uvek čamite tu... toliko godina nakon toga što ste već bezbroj puta odlučili da ćete napustiti ovaj kraj u kojem nema nikakve perspektive i sreću potražite drugde... čamite tu... [...] koliko li je samo blistavih ideja, koliko raskošnih planova čekalo na ostvarenje, pa sav taj elan... a sada vas ipak sve nalazim tu, tačno u istom stanju, oprostite na izrazu, gologuze i klonute, dame i gospodo! Pa šta se desilo...? Šta je s tim planovima, tim blistavim idejama?!<sup>25</sup>

Поступци варошана и Иримијина критика њиховог не-делања производе (лажан) утисак да су они једини одговорни за такав удес. Међутим, у узајамном надзирању и (само)изоловању унутар зидина оронулих кућа могуће је препознати облик живота сличан оном у време великих епидемија куге. Одвојеност од света изван насеља и отуђеност од суседа, где је свака истинска блискост незамислива и укинута, наликује на модел друштвеног дисциплиновања, који је, једнако као и нарави и навике мештана, одсудно одредио правац њихових живота. Иримијина критика стога јесте и имплицитна критика свих оних механизма и облика друштвеног и државног делања којима се активни субјекти преображавају у пасивне и послушне објекте. Игра потчињеног и господара, у којој се, као у тангу, тачно знају позиције и дужности оба партнера, варошанима

<sup>23</sup> Истакла М. Давидовић.

<sup>24</sup> L. Krasnahorkai, nav. delo, 21–33.

<sup>25</sup> Исто, 186–187.

је, заправо, преко потребна. Они су, подсећа Иримија, „*robovi koji su izgubili gospodara*”<sup>26</sup>, те појава лажног месије, великог чаробњака, само изнова потврђује атрофију њиховог духа и одсуство иницијативе.

Преломљена кроз призму судбине неколицине преосталих варошана у напуштеном мађарском насељу, слика тоталитарног друштва упризорена је у искривљеном, карневалском огледалу, које кроз роман проноси свезнајући приповедач.<sup>27</sup> Карневалска пародија месијанске идеје у Краснохоркаијевом првенцу стављена је у службу демистификације механизма полицијске контроле у мађарском друштву друге половине 20. века. Лик маскираног месије Иримије сам по себи је парадокс посебне врсте. Њему – преваранту, лажову и представнику најнижег друштвеног слоја, поверена је улога резонера. Он иступа као побунитељ против нових религија с новим пророцима: његов говор с почетка романа на трагу је размишљања Беле Хамваша да су „минула раздобља историјских изненађења која се унапред не могу предвидети”, те да је „данас историја воља човека”<sup>28</sup>. Иримијина побуна, међутим, није једнолична, као што ни његова критика, посве карневалска, није упућена само једној страни. Обликована с идејом демистификације механизма контроле, слика света у *Сашанијану* потврђује да је ефикасност спровођења надзирајућих метода реципрочна духовном организму потенцијалне жртве – што је она освешћенија и морално постојанија, то је њоме теже управљати. Идеал којем теже „генијални системи”, како их Иримија-Петрина двојац именује, јесте Ла Метријев човек-машина – тело које се лако може потчинити, искористити, али и у жељени облик преобразити.

Посредством Иримијиног лика у центар романескног света уведен је, с идејом месијанства уско склупчан, култ вође. Промисљања о култу вође у роману наводе на закључак да, упркос дистантним становиштима оних који Иримијину представу спасења „посматрају” и оних који су у средишту саме фарсе, обмањивање варошана не наилази на осуде ни једних ни других. Одсуство емпатије за *ближњег свој*, оног који је *тју близу нас, тју међу нама*<sup>29</sup>, приписује се управо насušној потреби мештана за игром. У игри

<sup>26</sup> Исто, 62.

<sup>27</sup> О свезнајућем приповедачу биће више речи у даљем тексту.

<sup>28</sup> Бела Хамваш, *Историја и апокалипса*, Драслар партнер, Београд 2010, 76.

<sup>29</sup> Ештикино самоубиство – потенцијални фабуларни чвор романа и последња нада у спас душа становника – остало је неразјашњен чин. За Ештикину смрт не само што нико није поднео одговорност него је читав случај унисоно гурнут у страну. Бојазан која је преплавила Иримију, Петрину и Шањија Хоргоша, Ештикиног брата, у часу фантастичног приказа заслепљујућег белог леша у напуштеном мајору представља последњи траг савести, који убрзо ишчезава.

обмане, привида и лажних месија варошани, парадоксално, налазе извор „spokojne životne naivnosti, [...] nesputane vedrine, užitka u nereflektiranu i neprekinutu življenju”<sup>30</sup>. Сходно томе, и преозначавање *наређења* државног службеника у Иримијино *месијанство* значајно је тек на плану разумевања спровођења друштвене контроле. Тако посматрано, не само што би било погрешно закључити да се Иримија сâм наметнуо вођом донедавним суседима него би се пре могло рећи да је он двоструко изабрани вођа. Чврсто устројена хијерархијска структура непрестано опомиње на правила игре, те тако и Иримија, немајући право избора, парадоксално устаје против идеје месијанства и прихвата додељену улогу лажног пророка.

У капетановој канцеларији, где се након лутања по мемљивој згради коначно обрео чувени двојац, упризорена је игра моћи. Диктирајући ритам игре и у исто време утврђујући образац „дисциплинованијег живота”, капетан опомиње Иримију и Петрину њихове сервилности. Он их најпре прекоревача због избегавања рада – прибављања информација (шпијунирања), а затим им отворено прети да ће им, као повратницима, накачити године робије буду ли се оглушили о *наређење*. Правила игре су, дакле, више него једноставна – игру води онај на чијој је страни закон јачега, док се изједначавањем закона јачег са законом државе разоткрива репресивно деловање Алтисеријевог државног апарата. Положај слуге којем се издају наредбе, истицан у капетановом обраћању шарлатанском двојцу, подстакло је Иримијино негодовање, па чак и отворено супротстављање. Настојећи да *наредбе* (*ирисиле*) примењује у *дужности* сваког грађанина, уз напомену да су њих двојица заједно с капетаном на *истијој* страни, Иримија изнова спознаје да репресивни друштвени модел не допушта искакање из утврђених позиција, те да су и њих двојица, као и варошани, једнако подвргнути контроли и присили.

Постављајући у средиште пажње проблем слободe и избора у контролисаном друштву, Краснохоркајев роман на светску по-

---

У интервјуу са Ласлом Краснохоркајем Мауро Хавиер Карденас (Mauro Javier Cárdenas) указао је на нарочито место преосмишљавања Ештикиног лика у филму. Приликом полагања новца у дрво, Ештика брату у филму изговара две реченице којих у роману нема – „Are we going to be rich?” и „Are people going to envy us?”. Назначеном интерполацијом одступљено је од пишчеве замисли романескног лика, што за последицу има и промену перспективе у тумачењу мотивације Ештикиних поступака. Поводом истакнутог проблемског места, романописац Краснохоркај је с признањем о погубности пристанка на такво преиначење недвосмислено одговорио: „That was a bad solution in the movie. For Estika, her only interest is her brother. Not the money or being rich. And we couldn't show that, and so we thought: money and richness could be also important to Estika. But this is not true. That was a bad solution”, в. М. Ј. Cárdenas, *nav. delo*, 2013.

<sup>30</sup> E. Fink, *nav. delo*, 67.

зорницу изводи савременог човека роба. Свест о ропској позицији човека у савременом друштву не краси само Иримијин лик.<sup>31</sup> У часу паковања старог очевог кофера уочи напуштања вароши, Фу-таки се осврће на дотадашњи живот и себи коначно признаје оно чега је Иримија постао свестан у канцеларији полицијског капетана, а то је да је у дисциплинованом друштву слобода строго контролисана, док се читав живот састоји из низа клопки које се непрестано смењују. У густом Краснохоркајевом роману замена старе клопке новом пажљиво је маркирана. Затечен призором пу-стоши на путу од „дворца” до непознатог града, као и тиме да на читавом друму „nisu naleteli na živu dušu”<sup>32</sup>, један од Иримијиних апостола помишља на кугу: „Šta je ovo? [...] Kuga neka, šta li?”<sup>33</sup> Кранерова помисао на заразну болест, у часу када су сви, осим Доктора, мајке и ћерки Хоргош, изван насеља, излази из оквира успутне импресије и постаје сигнификантно место на којем се проширује идејни хоризонт Краснохоркајевог дебија. Посредством Кранерове мисли, у идејну раван романа уведен је, управо, феномен *смене*, који је, као и целокупна слика света, посматран кроз објектив карневала. Полазећи од постулата да „kagneval slavi samu smenu, sam proces smenjivanja, a ne ono što se zapravo smenjuje”<sup>34</sup>, разлози радосном ишчекивању лажног месије међу мештанима постају јаснији. Учествујући у представи спасења, варошани се заправо свесно препуштају привидној промени. Кранерова помисао на кугу потврда је, међутим, још једне, не тако ретке, околности. Упркос, дакле, томе што се живот у насељу одвијао на више или мање контролисаном простору, устројеном према моделу блиском оном примењиваном у време епидемија куге, становници насеља тек у сусрету са светом споља, који се ни по чем другом није разликовао од напуштене вароши, постају способни да артикулишу властити живот. У спречи с Футакијевим закључком да је до тренутка одласка „bio rob mašinske hale i naselja”, а да је „sad osećao da je sve samo ne slobodan”<sup>35</sup>, Кранерова помисао на кугу у часу преласка преко моста на „Смрдљивом каналу” симболично означава

---

<sup>31</sup> Излаз из угњетачког система Иримија проналази у његовом рушењу које, приступајући ревносно улози лажног месије, накратко одлаже. Узимајући у руке судбину читавог света, он по изласку из полицијске зграде чврсто обећава да ће све градове и људе дићи у ваздух. Истој деструктивној мисли враћа се након обављеног задатака, али тада само на трен: „Није осећао ни мрзњу, ни гађење. Машта му је хладно радила”, в. L. Krasnahorkai, nav. delo, 278.

<sup>32</sup> L. Krasnahorkai, nav. delo, 272.

<sup>33</sup> Исто, 272.

<sup>34</sup> Mihail Bahtin, *Problemi poetike Dostoevskog*, Zepeter Book World, Beograd 2000, 119.

<sup>35</sup> L. Krasnahorkai, nav. delo, 209.

„прелаз” варошана из једног модела дисциплине у други.<sup>36</sup> Уколико живот у насељу одговара слици дисциплине као блокаде и затворене институције, утолико распоређивање варошана кореспондира са паноптичким моделом надзора. Извесно је да је у оба модела слобода строго контролисана, чиме се изнова потцртава блискост „промене” живота варошана са сменом слављеној током карневала.<sup>37</sup>

У последњем чину „представе спасења”, упризороном на Главном тргу, три брачна пара – Шмитови, Кранерови и Халичови – распоређена су у три града – Елек, Керестур и Поштелек, где служење у месари, кројачкој радњи и евангелистичкој парохији постаје реализација сна о „новом” животу. Иримијино „превођење” из „старог” у „нови” живот се тако разоткрива механизмом амплификавања полицијских доушника, преко потребних у контролишућем друштву. Уколико је „представа спасења” илустрација подесности паноптичког модела у обликовању и снажењу шпијунског, полицијског друштва, утолико се побуњени шпијун-месија испоставља оруђем за производњу нових доушника. Са циљем успостављања фукоовских минијатурних друштвених осматрачница, у месијанској игри је, дакле, и последњи, дефектни облик варошке заједнице разинтегрисан, чиме је уједно одговорено на главни захтев дисциплинског програма паноптичког здања. Дезинтеграција заједнице, међутим, не повлачи за собом брисање идентитета појединаца већ, напротив, њихово бесконачно умножавање. Док сумња у чврстину и недвојбеност Иримијиног и Петриног идентитета изостаје међу варошанима, идентификација чувеног двојца у капетановој канцеларији прераста у потпуни апсурд. Гарантован

---

<sup>36</sup> У књизи *Надзирајћи и кажњавајћи* Мишела Фукоа говори се о две слике дисциплине. „На једном крају је disciplina као блокада, као затворена институција, уведена у случајевима и на marginalnom подручју, сва окренута негативним функцијама: спречити шirenje зла, преkinuti комуникације, зауставити protok vremena. На другом крају, са panoptizmom, javlja se disciplina kao ustrojstvo: kao funkcionalni mehanizam koji treba da poboljša vršenje vlasti čineći je bržom, lakšom, efikasnijom, kao nacrt suptilnih vidova prisile svojstvenih budućem društvu”, в. Mišel Фуко, *Nadzirati i kažnjavati: nastanak zatvora*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad 1997, 203.

<sup>37</sup> У часу напуштања вароши, Иримијини следбеници обећану промену живота „прослављају” разарањем својих домова. Опраштајући се од дотадашњег живота и настојећи да прекину све нити са животом у насељу, варошани без задршке уништавају покућство. Безумно разваљивање Кранер је Футакију правдао речима: „Та нећу valjda sve da ostavim, pa da neka ciganija pokupi?! Nek onda sve ide u očin!”, в. L. Krasnahorkai, nav. delo, 211. Сличан деструктивни чин, премда подстакнут сасвим другим разлозима, али са истом идејом, одиграо се недавно у Јерменији. Након објаве о предаји територије Азербејџану, становници јерменског града Карвачара су, не желећи да се непријатељ усели у њихове домове, палили своје куће непосредно пред напуштање насеља.

у личним исправама идентитет преварантског дуета постаје упитан у часу капетановог опомињања Петрине да је његово последње име Јожеф, а не Андраш. Слична ситуација је и у погледу идентитета (лажног) месије. Упућујући Кранерове на Иштвана Калмара, женског кројача у Керестуру, Иримија открива да се овом занатлији представио с именом „Денци”. Када је реч о идентитету Иримијиних апостола, о њиховим личним именима дознаје се тек и специјално током танго плеса у Јаношевој крчми. У карневалској атмосфери, опијени и музиком понесени, изукрштани парови љубавника не само што потиру „чврсте” границе институције брака него се и једни другима непосредно, личним именима обраћају.<sup>38</sup>

У кругу Иримијиних апостола, Футаки једини на разанку постаје свестан да је идеја о „новом” животу била велика глупост, те да су сва надања у „нови” живот била узалудна:

Kada bi mu potkada neko i dolazio u susret, pognuo bi glavu, jer je osećao da ako bi pogledao u te nepoznate oči, sopstvena nesreća bi ga samo još više ozlojedila. Ta on je već ionako izgubljen čovek... „I kakva naivčina! A još koliko juče, nadao sam se, uzdao se! A sad eto šta me je snašlo! Bazam ovde razbijenog nosa, polomljenog zuba, popucalih usana, blatnjav i krvav, kao da time plaćam cenu svoje gluposti... Pa ipak... ovo je nepravda... nepravda...”<sup>39</sup>

Поразни Футакијев сусрет са самим собом, на крају суманутог хрљења ка „новом”, обећаном животу, јесте побуда за обликовање јединственог наративног оквира романа. Почињући и завршавајући роман истоветном наративном деоницом о Футакију, с једне стране, сликани романескни свет је симболично, судбином овог лика уоквирен, док је, с друге стране, чин писања постављен у раван посебне списатељске игре.

Проматрајући писање као својеврсну Краснохоркаијеву игру, ваља истаћи да се писања, у виду састављања извештаја, досијеа и дневничких записа, у роману подухватају Доктор и Иримија. Краснохоркаијеви „писци” – Иримија и Доктор, појављују се као ликови индивидуалаца, док је колективном лику полицијске редакције препуштен посао редиговања. Списатељска блискост

---

<sup>38</sup> Ослобођени у танго загрљају свих друштвених обзира, господин Халич и госпођа Кранер грађанску учтивост и уздржаност замењују непосредним обраћањем један другоме, па се у њиховим интермецо дијалозима током плеса откривају њихова лична имена – Розика и Лајош.

Значајно је приметити да се унутар истог поглавља – „Paukov grad II: Đavolova sisa, Satantango”, разоткривају имена и неких споредних јунака, попут Марије и Јулије – промискуитетних сестри Хоргош.

<sup>39</sup> L. Krasnahorkai, nav. delo, 276.

Краснахоркаијевих „аутора” огледа се, у првом реду, у предмету писања – обојица пишу, не о догађајима него о појединцима, суседима. Према и један и други припадају свету насеља, обојица упорно покушавају да иступе из њега. Тајанствено Иримијино ишчезавање из вароши и Докторово самоизоливаност од суседа представљају, заправо, моделе измештања, макар привидног и привременог, у позицију „изван” насеља. Иако се обојица, невољно или вољно, враћају у гротло пропалог живота, перспектива „изван” јесте управо оно становиште које је потребно писцима: да у исто време буду у самој сржи теме, али и мало измакнута од ње. Док Иримијин извештај о сваком појединачном варошанину-апостоу представља завршну форму његове мисије, Докторови записи, на граници између смеха и горчине, резултат су помног, готово опсесивног праћења сваког покрета, што без икаквог значаја утиче на устаљени поредак. Формом и садржином, Докторови досијеи суседа, међутим, наликују на извештаје паноптичких здања.<sup>40</sup>

Иако између Иримијиног извештаја и Докторових свезака има сличности, судбине једних и других списа нису исте. Два различита исхода „писаног материјала” послужила су мађарском писцу да у роману проблематизује моћ писане речи, па чак и борбе за њу. О независној позицији књижевности, а посредством ње и уметника – писца, Краснахоркаи је оставио трага на више места. У последњем поглављу романа, у часу када узима свеску са ознаком ШМИТ, Доктор је „nesigurno, kao neko ko ima svaki razlog za bojazan 'od mogućih teških posledica svojih dela' zapisao sledeću rečenicu: 'Sedi ledima okrenut prozoru, telo mu baca slabašnu senku na pod'”<sup>41</sup>. Управо *бојазан од моћних њецих њослегица својих дела* јесте синтагма у којој су сабране судбине свих забрањиваних, прогнаних и процесуираних писаца, док сугестивност мисли која се надо-

---

<sup>40</sup> Докторово соба, одакле као кроз објектив некадашњи варошки лекар мотри на суседе, дуж целог романа именује се, не случајно, *осматрачницом*, в. L. Krasnahorkai, nav. delo, 68, 289. Да је главни циљ тоталитарног режима претварање индивидуа у градитеље сопствених осматрачница, непосредно сведочи иронијски опис Докторове осматрачнице: „Najpovoljniji položaj za osmatranje nije dakle uspeo da pripravi odjednom, ne; sistem je brusio tokom godina, dan za danom – nošen talasima samoprekora, samokažnjavanja i užasavanja od novih promañanja – ali nakon početnih nesigurnosti i nejasnoća, izazvanih tek povremeno nastupajućim nedoumicama, došlo je vreme kada više nije morao da proverava pojedinačno svaki pokret i predmeti su dobili svoja konačna mesta, a on sam mogao je slepo i odlučno da upravlja i najmanjim detaljima svojih aktivnostima najzad je, bez samoobmanjivanja i lažne skromnosti, mogao da prizna da mu je život savršeno funkcionalan”, в. L. Krasnahorkai, nav. delo, 68.

У исто време, графички јединствено истакнути наслови Докторових свезака о сваком суседу понаособ упућују на универзалну форму досијеа похрањених у различитим архивима.

<sup>41</sup> L. Krasnahorkai, nav. delo, 295.



везује на синтагму интензивира обесмишљену позицију уметника у мађарском друштву у другој половини прошлог века. У складу с тим треба разумети да кориговање и „усавршавање” Иримијиних извештаја од стране полицијске редакције није ништа друго до испостављање захтева за „стерилним” писањем, у коме се коначно и најмањи траг личности, идентитета потиरे.<sup>42</sup> Кључна „предност” таквог, „стерилног” текста састоји се у томе што не захтева профилисаног читаоца.<sup>43</sup> У последња два поглавља тематизован је амбивалентан однос према моћи писане речи. Док је страх импулс комичног кориговања извештаја лажног месије, којим се управо писаној речи настоји укинути свака моћ, Докторово писање представљено је као свесно прихваћена моћ. Свест о писању као моћи код Доктора наступа изненада, попут лудила:

Grozničavo je drljao slova, i ne samo što je video da se tamo, preko puta, stvari baš ovako odvijaju već je sa smrtnom izvesnošću *znao* da to od sada i ne može biti drugačije. Naime, postepeno je shvatao da mu je dugogodišnji, mukotrpan, postojan rad napokon urodio plodom: došao je u posed takve jedinstvene moći zahvaljujući čijoj milosti, ne samo što se izazovu stvari koje se večito kreću u istom pravcu uspeva suočiti spremnošću da ih opisuje već u određenoj meri može i *da odredi* elementarnu strukturu događaja koji naoko nasumično bujaju... [...] „Pi sam poludeo, ili sam po Božjoj milosti danas u rano popodne shvatio da posedujem neku neobjašnjivu moć. Koristeći samo reči, mogu da upravljam tokovima događaja koji se oko mene odvijaju. Za sada, međutim, čak ni predstavu nemam o tome šta mi je činiti... Možda sam ipak poludeo...”<sup>44</sup>

Докторово „просветљење” значајно је вишеструко. С једне стране, у њему је садржана критика предвидљиве, дисциплиноване стварности, унутар које се догађаји и односи одвијају према унапред јасно утврђеном поретку и која, као таква, није нимало

<sup>42</sup> Редактори Иримијиног извештаја нису случајно представљени као колективни лик у роману. Кориговање и „побољшавање” извештаја лажног месије спроводи се према тачно утврђеном обрасцу, при чему полицијски, окрштани дискурзивни извештај не допушта икакав траг састављача Иримије, док је могућа умешаност полицијских редактора у тексту априори укинута.

<sup>43</sup> Хируршким касапљењем Иримијиног извештаја („iznudenim carskim rezom”), опис Шмита сведен је на једну једину „здраву” реченицу. Карневалско перветирање позиција здраво–нездраво последица је недвосмисленог поетичког става којим се без компромиса занавек раскрсава са тежњом обесмишљавања књижевне уметности. Устајући против захтева за површним читаоцима, какви су редактори Иримијиног извештаја, Краснохоркајев наратор поентира у једној реченици: „pokušaj pronicanja u stvarni sadržaj poruke pisca izveštaja sam po sebi predstavljao bi beznađežan pokušaj”, в. L. Krasnahorkai, nav. delo, 284.

<sup>44</sup> L. Krasnahorkai, nav. delo, 294–295.

занимљива и подстицајна. С друге стране, посредством Докторове самоспознаје о предодређености, Краснохорка се у завршници романа изнова карневалски поиграо с библијским текстом. Међутим, списатељској игри ту није крај. Посредно критикујући оне који у књижевном делу траже реалну стварност и у њему виде опасност, Докторова моћ управљања токовима догађаја писаном речју конкретизована је на последњим страницама романа. Понављањем наративне деонице о Футакију, у Краснохоркаијевом дебију непосредно је потврђен Докторов, можда у лудилу, донет закључак да се „dešava samo ono što je imenovano”<sup>45</sup>.

Поред релативизације гласа свезнајућег приповедача, у роману се време приповедања и време догађаја настоје приближити, синхронизовати, при чему позиција у осматрачници јамчи актуелност приповеданог. Поигравање перспективама није необичност када је реч о *Сайиантану*. Сиже мађарског романа организован је тако да се читаочева пажња преноси на тачно изабране јунаке (Доктор, Футаки, Иримија и Петрина, Ештика), односно на скупине ликова (гости у крчми, варошани у напушетном мајуру, полицијски службеници, редактори Иримијиног извештаја). Пажљивом реконструкцијом приповеданог времена симултаност догађаја, попут Ештикиног самоубиства и карневалског ишчекивања Иримије у крчми, показује се једном од кључних нараторских одлика романа. Водећи, као у плесној ронди, читаоца од једног до другог лика и неретко, заједно с њим, пратећи јунаке у стопу, Краснохоркаијев наратор се, баш као и Иримија, креће унутар јасно одређеног романеског простора. Игра перспективама, односно организацијом романеског простора наговештена је и у насловима поглавља („Perspektiva, spreada”, „Perspektiva, odostraga”), што изнова говори у прилог важности Краснохоркаијевог односа према насловима.

Изведена на крају романа, Краснохоркаијева списатељска игра отвара неколико проблема међу којима је најважније питање аутентичности текста. Дилема по правилима чије приповедне игре је састављен роман изнова покреће питање структуре текста. Док је у претпоследњем поглављу редиговањем Иримијиног извештаја предочена судбина књижевног текста у тоталитарном друштву, дилемом ко је наратор текста у последњем делу романа понуђено је решење како сачувати списе. Насловом завршног поглавља – „Krug se zatvara”, танго игра свих оних који су од прве до последње странице били у Ђавољевом загрљају привидно је окончана. Баш као што на милонгама – плесним вечерима, тангери плешу по замишљеној ронди, обликујући концентричне кругове, налик

---

<sup>45</sup> Исто, 296.

онима у паклу, тако је и Краснохоркаијева романескна ронда, по којој су се, пратећи у корак лидера Иримију, кретали јунаци романескног света, доведена на свој почетак.<sup>46</sup> Завршни тактови треће песме на танго вечерима само на трен означавају крај игре да би убрзо потом отпочео нови плесни круг. Уместо коначног краја, идеја о новом плесном кругу, баш као и о Новом тестаменту, најављена је последњом приповедном деоницом романа. Уколико се пред тангере након треће композиције поставља *моћућности избора* да у новом плесном кругу, током нове три песме, у загрљају следе новог или пак истог партнера, утолико почетак нове повести, назначене у завршним редовима романа, јесте још једно уздање у „нови живот”.

Милена Давидовић  
Балканолошки институт САНУ  
milena.davidovic156@gmail.com

---

<sup>46</sup> Завршно поглавље означено је римским бројем I.